О старших товарищах

Александр Крон

SHOUT
SHARE
IT

- Крон Александр

Крон Александр
О старших товарищах

Александр Александрович Крон
О старших товарищах
Статья
Содержание
Режиссер Федор Каверин
Актер Михаил Астангов
Драматург Евгений Шварц
РЕЖИССЕР ФЕДОР КАВЕРИН

Книги и картины всегда переживают своих авторов - одни на годы, другие на века. Автор спектакля в худшем положении. Даже великие спектакли недолговечны. Они оставляют глубокий, но незримый след в культуре народа. Видимые же следы - эскизы декораций и костюмов, фотографии актеров и мизансцен, рецензии и режиссерские партитуры - в большей мере достояние музея, причем музея, рассчитанного на ограниченный круг специалистов. Их хранят, как реликвии, изучают, как древние письмена, но ими не наслаждаются. Они неспособны возбудить и сотой доли тех чувств, которые владели зрителями премьеры. Лишь в самые последние годы появились фильмы-спектакли, фиксирующие на кинопленке выдающиеся явления театра. Но и они не равноценны настоящему спектаклю, чаще всего это художественный компромисс - уже не театр и еще не кинематограф.

Спектакли, поставленные Федором Кавериным, не увековечены на пленке. Даже на магнитной. Созданный им театр, где прошла значительная часть его творческой жизни, ныне не существует. Ни о театре, ни о его создателе нет монографии, да и вообще написано очень мало. А ведь Каверин был яркой звездой на нашем театральном небе, талант имел редкий, многие его спектакли пользовались огромным успехом. Даже в истории советского театра - самого массового в мире - я не помню другого случая, чтоб спектакль прошел около двух тысяч раз, как поставленный Ф.Н.Кавериным "Кино-роман".

Недавно вышла в свет книга Каверина "Воспоминания и театральные рассказы". Конечно, эти незавершенные воспоминания не могут дать сколько-нибудь полного представления о Каверине-режиссере, но, когда человек добр, честен и талантлив, эти его качества сказываются во всем, что бы он ни делал. О литературных опытах Федора Николаевича знали

немногие; насколько мне известно, он никогда не пытался печатать свои рассказы. Не думаю, чтоб его всерьез манили лавры беллетриста; писание рассказов было для него еще одной формой служения тому искусству, которому он был безраздельно предан и без которого себя не мыслил, - искусству театра. Каверин был театральный режиссер, театральный педагог, театральный литератор. Он говорил шутя, что режиссеры бывают двух родов: из актеров - показывающие и из театроведов объясняющие. "Я ни то и ни другое. Я режиссер из помрежей, человек с колокольчиком...".

В этой шутке есть много верного. Каверин был режиссером из режиссеров, его стихией были кулисы, он не столько показывал и разбирал, сколько организовывал и увлекал. Он напоминал тех режиссеров старинного театра, которые могли быть реформаторами и первооткрывателями - и сами звонили в колокольчик, созывая актеров на сцену. Не было такой вещи на сцене и за кулисами, которая оставляла бы его равнодушным. Он был знатоком театральной машинерии и театрального освещения; среди взлетающих к колосникам полотнищ, кренящихся фанерных колонн и извивающихся по пыльным доскам кабелей он чувствовал себя как рыба в воде. Машины, при помощи которых на театре изображаются ветер, дождь и пулеметная стрельба, вызывали у него нежность, пиротехника его веселила. Он любил работать с художником и композитором, редкий каверинский спектакль обходился без неожиданностей в планировке и освещении, без органически включенной в ткань спектакля оркестровой музыки. Он любил магию театра, его способность превращать подозрительные тряпки и дешевые побрякушки в сказочные наряды и сверкающие уборы, его пьянил стук деревянных мечей и оклеенных золотой бумагой кубков. Он любил в театре театральность, тянулся к трагедии и фарсу, но не брезговал и мелодрамой; не помню, чтоб он называл себя романтиком, но все его отношение к искусству было романтическим или я не понимаю, что значит это слово.

До знакомства с Федором Николаевичем я, как многие москвичи, знал и любил спектакли Нового театра, выросшего из созданной Кавериным Студии Малого театра.

В студиях вообще есть необыкновенное очарование. В ту пору студий было много. Одни возникали прямо из небытия, другие вырастали, как молодые побеги, из старых театров. У Московского Художественного театра было одно время четыре студии, не считая национальных. Мне всегда казалось, что в центробежной силе, заставляющей молодого актера покидать налаженное существование в стенах маститого театра и пускаться

на риск студийных поисков, есть нечто более привлекательное, чем в центростремительной, толкающей юношу, чей талант впервые проявился в маленьком театре, на любую, лишь бы академическую сцену. Студия Малого театра была, как все студии, в чем-то оппозиционна к своей метрополии, в чем-то родственна. Старики Малого театра ворчали, но связей не порывали и на спектакли ходили... "Кино-роман", "Без вины виноватые", "Конец - делу венец", комедии Шкваркина и мелодрамы Щеглова гремели на всю Москву. Молодые актеры и актрисы театра К.М.Половикова, Н.С.Цветкова, В.А.Царева, С.М.Вечеслов, П.А.Оленев, Н.К.Свободин, А.П.Шатов и другие - быстро завоевали общее признание.

Мы познакомились и сблизились с Федором Николаевичем во время работы над "Трусом" - пьесой, которую я робко назвал "опыт трагедии". Я был юнец, автор второй пьесы, Каверин - известный режиссер. Больше мы не встретились на совместной работе, но отношения сохранились на всю жизнь. Я навсегда сохранил чувство восхищения и любви к Федору Николаевичу и с благодарностью вспоминаю о нашем сотрудничестве. Я участвовал в выпуске многих премьер среди них были и грустные и радостные. Но такого радостного, ничем не замутненного ощущения творческой дружбы и взаимной увлеченности, какое сохранилось во мне от ежедневного общения с Федором Николаевичем, у меня больше никогда не было и, вероятно, не будет. Наши отношения не были безмятежными. Мы ссорились и мирились, как юные влюбленные. Его способность отдаваться делу поражала и покоряла. Бесконечно мягкий, он становился тираном. С необыкновенной легкостью забывая об обеде, он удивлялся, когда о нем вспоминали другие. "Кто же это обедает за три дня до премьеры?" - сказал он однажды Н.К.Свободину, которому после многочасовой репетиции предстояло играть главную роль в спектакле с пением и танцами. Он готов был работать всегда - весь день, вечером во время спектакля, если нужно, ночью. Никакие посторонние соображения для него не существовали. Это был веселый аскет, жизнерадостный подвижник, нормальный одержимый. Успех его интересовал постольку, поскольку без него невозможен театр. Успех входил как составная часть в празднество, которым, по мысли Федора Николаевича, должен был быть всякий спектакль. Каверин бывал задорно самонадеян, зачиная спектакль, и редко оставался доволен собой, подводя итоги. Кокетства в нем не было, если не считать невинной страсти - удивлять, заинтриговывать. Он любил поиграть в таинственность.

Невозможно забыть его походку, его улыбку, его нежный

хрипловатый голос.

Федор Николаевич ходил удивительно - держа руки по швам, осторожно ступая на носки и раскачиваясь в такт шагам, как будто все время кланяясь.

Походка сухово-кобылинского чиновника, идущего на доклад к Его Превосходительству.

Откуда сие у кроткого, но независимого человека, для которого не существовало превосходительств, знавшего только одного владыку - Его Величество Театр?

Случайно я постиг эту загадку в первый же день нашего знакомства. Состоялось оно в театре, во время утреннего спектакля. Меня попросили подождать в пустом фойе и побежали искать Федора Николаевича. На месте он никогда не сидел. Не помню, был ли у него кабинет.

Я просидел минут десять, прислушиваясь к доносившимся из зрительного зала взрывам смеха и аплодисментам. Вдруг из маленькой дверцы выскользнул человек в темном костюме и темной рубашке с вязаным галстуком. Он шел прямо на меня кланяющейся походкой. На губах его блуждала улыбка, трепетная, сияющая, лукавая улыбка человека, которому открыта какая-то веселая тайна. Человек подошел ко мне вплотную, взял за локти обеими руками, слегка потряс, и нежный хрипловатый голос произнес:

- Я очень рад.

И я, не совсем новичок в театре, уже знавший, что такое актерский "вольтаж", и умевший делать поправку на присущую деятелям театра некоторую преувеличенность в выражении своих чувств, вдруг безоговорочно и сразу поверил, что он рад мне. Каверин был из тех людей, которых надо понимать буквально. Когда он говорил "будьте здоровы", это значило, что он действительно желает вам здоровья.

Затем он взял меня за руку и повел. Передо мной открылась маленькая дверца. Мы протиснулись между известковой стеной и шипящей пятисоткой и пошли сзади какого-то интерьера... И тут до меня дошло, что моя походка не отличима от каверинской. Каверин привычно, всегда и всюду ходил так, как ходят за кулисами во время действия, стараясь не шуметь, не зацепить ногой кабель, не наткнуться на декорацию, всем своим видом говоря: тише, идет спектакль...

Ни одна фотография не передает улыбки Федора Николаевича. В применении к Каверину слова "на его губах играла улыбка" - не штамп. Она действительно играла, все время меняя оттенки, как бы настраиваясь на разные волны. Когда Каверина понимали, улыбка становилась радостной. Когда не

понимали грустной и сочувственной. Не понимавших его он искренне жалел. Сердился он редко, страстность и непримиримость уживались в нем с удивительной деликатностью. "О чепухе говорите!" - говорил он вздыхая. Даже в раздражении не умел сказать: "Вы говорите чепуху".

Разговаривать с ним было всегда интересно. Он был вечно чем-то увлечен, причем не просто увлечен, а до предела, до восторга, до самозабвения. Пьеса, которую он в данный момент репетировал, всегда казалась ему великолепной. Я не слышал, чтоб он говорил о драматурге свысока. Кроме основного увлечения у него бывало несколько сопутствующих. Идеи и замыслы буквально одолевали его. Большие и мелкие, реальные и фантастические...

- Вот поставлю вашу пьесу и возьмусь за "Фауста".

- Гуно?

- Зачем Гуно? Гёте.

- А это можно ставить?

- По-моему - необходимо.

- И вторую часть тоже?

- Вы напрасно думаете, что сострили...

И начнет рассказывать, как он думает смонтировать текст. Обстоятельства помешали Федору Николаевичу осуществить этот смелый замысел. Я вспомнил о нем, увидев расклеенные на московских улицах афиши немецкого театра. Мы могли бы быть первыми...

Вспоминаю нашу встречу вскоре после закрытия Нового театра. Легко себе представить, что Каверин пережил. Но внешне он неизменен. Та же сияющая улыбка.

- Что вы сейчас делаете, Федор Николаевич?

- Ставлю эстрадные номера. Послушайте, это совершеннейшая целина и страшно интересно. Грандиозные возможности и очень нужное, воистину народное дело. У меня будет целая мастерская. Вот только с драматургией трудно, серьезные люди почему-то сторонятся эстрады. Вы обязательно должны для нас писать...

- Я же не умею...

- Вот это-то и великолепно!

И никаких разговоров на номенклатурные темы, о должностях и ставках, никаких жалоб на потерю положения главного режиссера. В его сознании режиссеры делились не на главных и очередных, а на интересных и неинтересных.

Я знал многих руководителей театров. Все они были по-своему импозантны и обладали властными манерами. Импозантности в Каверине не было ни на грош. Властности тоже.

В быту он был человеком не сильного характера. А при этом умел покорять и властвовать. По праву убежденности, по праву вдохновения. Глядя на него, вспоминалось, что в истории человечества армии вели не только украшенные всеми атрибутами власти генералы, но и босоногие проповедники.

Каверин был прирожденным педагогом и вдохновенным оратором. Он не всегда находил точные слова для понятий, но речь его была образной и увлекательной. В увлечении он иногда говорил на репетициях невозможные вещи. Мог сказать что-нибудь вроде: ты быстро проходишь мимо него очень медленными шагами... Актеров это никогда не смущало. Они его понимали.

Творческий подъем делал его волевым. Каверин отличался устойчивостью, которой обладает заведенный волчок, когда он, стоя на острие, поет и переливается красками. И такой же незащищенностью от ударов. Вне работы был мягок и детски доверчив. Цепкости, бытовой хватки, жизненной умелости в нем не было. Администратор он был никакой. А в репетиционном зале - смел до дерзости. Я уже говорил о его невинной слабости - ошеломлять собеседника.

- Сейчас вам будет дурно, - объявил он мне в день распределения ролей. - Я думал ночью и придумал: Дорофея должен играть Свободин. А Золотарева - Вечеслов.

Я ахнул. Дорофей - ефрейтор царской армии, образцовый служака, крестьянский сын. Н.К.Свободин - высокий худощавый человек с тонким лицом интеллигента, мягким голосом небольшой звучности. Старый граф в "Кино-романе".

Золотарев - прапорщик, урод, фитюлька, истерик, "гриб поганый". С.М.Вечеслов - основной герой-любовник каверинской труппы, рослый, красивый, встречаемый восторженным визгом поклонниц. Незнамов в "Без вины виноватых".

- Вот увидите - будет прекрасно. Театр не кино, и типаж не имеет такого значения. Важно, что у актера внутри...

Каверин оказался прав. Поклонницы не узнавали Вечеслова в рыжем паричке с забавными проплешинами, как от залеченной экземы. Свободин, прятавший свои узкие ладони и длинные музыкантские пальцы под черными суконными варежками, был настоящим русским солдатом. Оба играли отлично.

Позже, когда репетиции перешли на сцену:

- Приготовьтесь падать в обморок. Шумы отменяются. Поезда будут приходить под музыку.

- Почему?

- Странный вы человек! Требуете от Шатова, чтоб он произносил свой монолог в ритме, чуть ли не как белые стихи, а

за сценой в это время натуралистическая возня, пыхтение, стук колес. Все зто никуда не годится. Восемь - десять восходящих аккордов - поезд прибыл. Я придумал, как играть светом. Те же аккорды в нисходящем порядке - поезд ушел, исчез, растворился. Увидите...

Это было не только хорошо, но и послужило своеобразным камертоном к спектаклю, определило его основную тональность.

Неспособный пошевельнуть пальцем для того, чтобы получить приличную квартиру (так и прожил всю жизнь в домике-развалюхе на Конюшковском), Каверин, когда дело касалось театра, не останавливался ни перед какими препятствиями. Мог позвонить куда угодно и кому угодно.

Известен такой случай.

Федор Николаевич поставил пьесу одного начинающего драматурга на острую международную тему. Репертком смотрел дважды, на втором просмотре присутствовали какие-то работники Наркоминдела. Все сидели с каменными лицами, после просмотра долго шушукались и ушли, еле попрощавшись. Каверин нервничал: в спектакль вбито масса труда и денег. Вскоре пришло официальное запрещение.

Федор Николаевич вскипел: "Безобразие! До наркома дойду!" Позвонил М.М.Литвинову. Литвинов обещал приехать.

И вот через несколько дней в пятом или шестом ряду пустого и холодного зрительного зала сидел немолодой человек в накинутой на плечи шубе, с удивительно умными и веселыми глазами на массивном лице. Спектакль шел для него одного. Кроме него в зале было не больше десяти человек - сотрудники и друзья театра. Никаких инструкций от Каверина они не получали, но подразумевалось, что они будут смотреть не только на сцену.

Знаменитый дипломат оказался на редкость непосредственным зрителем. Он смеялся, ахал, хлопал себя по коленям и несколько раз подносил к глазам платок. Смотреть на него было наслаждением. И с каждым актом росла надежда...

По окончании просмотра к наркому приблизился своей раскачивающейся походкой Федор Николаевич и, застенчиво улыбаясь, спросил, какое впечатление произвел на него спектакль. Максим Максимович долго и ласково тряс Каверину руку.

- Спасибо вам, что вытащили. При моей адской занятости в кои веки выберешься в театр. А тут полезное с приятным, и по службе приехал и удовольствие...

- Вам понравилось?

- Очень. Я ведь почти совсем не знал вашего театра. Давно так не волновался.

- Так вы считаете, что нам удалось до некоторой степени передать...

- Даже не до некоторой... Очень правдиво. Так именно оно и бывает.

Федор Николаевич расцветает:

- Значит, спектакль можно выпускать?

Выражение лица Литвинова меняется.

- Ни в коем случае. Что вы, дорогой мой, да разве вы не знаете?.. А впрочем, конечно, не знаете. В высшей степени несвоевременно.

- Максим Максимович, это катастрофа. Столько труда, денег! Одной фанеры целый вагон истратили...

Литвинов захохотал. Долго не мог остановиться. Этот вагон фанеры его насмешил и растрогал.

- Голубчик вы мой... Вагон фанеры... - Затем стал серьезным, взял Каверина под руку и пошел к выходу.

Вернулся Федор Николаевич с таким сияющим лицом, что у всех опять затеплилась надежда.

- Какой человек! Если б со мной всегда так разговаривали...

Спектакль не пошел.

Каверин был беспартийным большевиком, человеком, близко принимавшим к сердцу интересы Советского государства. Он считал, что искусство должно активно помогать партии строить новое общество. Он был энтузиастом театральной самодеятельности в годы, когда этому виду искусства не придавалось такого значения, как теперь.

О режиссерском творчестве Каверина нужна монография. Расскажу только о двух каверинских мизансценах, при рождении которых я присутствовал.

Кульминационная сцена "Труса" происходит на дороге.

...Зима. Двое солдат с винтовками ведут в тюрьму большевика, арестованного по обвинению в убийстве прапорщика. Настоящий убийца - один из конвоиров. Виноватый ведет невиновного. По дороге на ходу происходит бурное объяснение.

Задача сама по себе сложная. Каждый театр находил свое решение. В Ленинградской акдраме был использован вращающийся круг сцены, в Киевском театре имени Франко дорога сбегала зигзагом из глубины к авансцене. Каверинское решение поначалу тоже было сложным. Он хотел использовать кинопроекцию. Медленно проплывающие по белому заднику деревья и телеграфные столбы должны были создать впечатление движения.

На репетиции с техникой что-то не ладилось. Она жужжала,

портилась, тени ложились на лица актеров. Наконец Каверин разъярился:

- Убрать всю эту механику. Это не театр! Два белых сугроба на авансцене слегка подсветить красным - солнце садится. Между сугробами три солдата лицом в публику. Шаг на месте! Так пойдет вся сцена. Начали!..

Скептики покачивали головами. Решение казалось слишком смелым. Знатоки-то оценят, но придет рядовая публика, и как бы кто-нибудь не захихикал...

Пришла публика. Никто не захихикал. Сцена слушалась с напряженным вниманием. Лучшего режиссерского решения этой сцены я не знаю.

Однажды мне позвонил Федор Николаевич и пригласил на черновую репетицию "Уриэля Акосты". За репетициями "Уриэля" я следил - и потому, что музыку к спектаклю писал мой отец, композитор А.А.Крейн, и потому, что мне очень нравился каверинский замысел.

Репетировалось любовное свидание Юдифи и Уриэля. На сцене стоял широкий деревянный помост, отлого спускавшийся из глубины к авансцене и изображавший в данный момент садовую аллею. После музыкального вступления К.М.Половикова и С.М.Вечеслов возникали в глубине аллеи с разных сторон, здоровались и начинали диалог.

Федору Николаевичу все не нравилось. Ему не сиделось в зрительном зале, он бегал по проходу между креслами, вскакивал на сцену, придирался к актерам, измучил всех и себя. Впору было прекращать репетицию.

Наконец он оставил исполнителей в покое и попросил повторить музыкальный кусок. Слушал пригорюнившись. И вдруг засиял:

- Все неверно. Я виноват. Так нельзя обращаться с музыкой. Это же не садовая музыка, не звуковой фон для обычного свидания, а то, что звучит в душах у них обоих, - это Песнь песней. Оркестр, приготовились! Юдифь и Уриэль, по местам! Не подходите друг к другу вплотную. Даже не поднимайте глаз. Или нет - подняли на мгновение и тут же опустили. Одновременно повернулись и пошли на публику. Вступил оркестр... Идете очень медленно, рядом, но не вплотную, даже несколько сторонясь друг друга. Расстояние вытянутой руки. До самой авансцены никакого текста. Идете молча и слушаете музыку. Вернее, прислушиваетесь к самим себе. Музыка не в оркестре, она внутри вас. При помощи музыки вы общаетесь друг с другом, вам не нужны ни слова, ни взгляды. Когда вы подойдете к авансцене и вновь поднимете глаза, главное должно быть уже сказано, и зритель должен это

понять.

Эта сцена немого объяснения всегда вызывала аплодисменты.

Таких находок в спектаклях Каверина было рассыпано множество.

До самой смерти Федор Николаевич сохранил юношеский пыл и неистощимую фантазию. Он был всегда полон замыслами, всегда готов на поиск и творческий риск. Память о его светлом и радостном служении любимому искусству - высокий этический образец для нашей театральной молодежи.

Я часто вспоминаю его шутку о человеке с колокольчиком. Его талант действительно был похож на звонкий колокольчик - необыкновенно нежного и чистого тона.

1961

АКТЕР МИХАИЛ АСТАНГОВ

Пожалуй, ни одна профессия не вызывала у людей, далеких от театра, такого острого любопытства, как профессия актера. В разные эпохи это любопытство окрашивалось в различные тона - актеры испытали на себе и крайнее предубеждение, превращавшее их в изгоев, и не знающее удержу поклонение.

Такой повышенный интерес к профессии и личности лицедея можно понять. С одной стороны, актер - это искусный обманщик, каждый день выдающий себя за кого-то другого, сделавший своим ремеслом имитацию чужих страстей, с другой, он сам - произведение искусства, мечта, облеченная в плоть, источник радости и вдохновения. В отличие от большинства профессий, где субъект и объект труда резко разграничены, труд актера основан на том, что материалом для него служит его же собственное тело и собственная психика. В этом увлекательность профессии, в этом и ее опасность. Впрочем, вряд ли существует профессия, сколь бы почетна и полезна она ни была, которая не таила в себе своих опасностей и не знала бы своих профзаболеваний. В актерской профессии они тоже есть, и затрагивают они не столько физическую, сколько духовную природу человека. Говорю об этом не обинуясь, ибо сам принадлежу к родственной профессии, столь же высокой и столь же опасной.

Одна из главных опасностей актерского ремесла заключается в том, что молодость, красоту, физическое обаяние зрители, а вслед за ними и сам актер принимают за искусство. Разительнее всего это проявляется в кино. Недавно одной из самых знаменитых кинозвезд Запада стала Урсула Андрес, двадцативосьмилетняя учительница из Швейцарии. Мировая слава пришла к ней сразу после того, как она сыграла крошечный эпизод в авантюрной картине "Доктор Но". Возможно, Андрес не лишена актерских способностей, но своей головокружительной

славой она обязана не столько дарованию, сколько "bikini" - чрезвычайно открытому купальному костюму, в котором она дебютировала на экране. То, что наряду с подлинными художниками сцены и экрана, мастерами, тружениками и подвижниками существуют как бы на равных правах люди, поверхностно эксплуатирующие свои природные данные, - это, конечно, опасность.

Верно и то, что аплодисменты, визг поклонниц, жадный интерес публики, необходимость сохранять форму, удерживать успех и положение в театре могут порождать и нередко порождают эгоцентризм, самовлюбленность, словом, все то, что К.С.Станиславский определял ныне полузабытым словом "каботинство".

Но, пожалуй, наибольшие опасности подстерегают актера не во внешних условиях профессиональной жизни, а в самой природе его мастерства. Ведь как это ни парадоксально, но тот самый тончайше разработанный психологический механизм, который помогает актеру быть искренним на сцене, с тем же успехом может быть использован для того, чтобы быть неискренним в жизни. Легкая возбудимость и умение "верно жить в предлагаемых обстоятельствах", необходимые на сцене, могут стать опасными в быту, а способность к перевоплощению и изощренная фантазия имеют свою оборотную сторону, придавая психике чрезмерную гибкость, несвойственную ясным и цельным натурам. Никто не знает этого так, как сами актеры, и никто так зло не смеется над наигранным темпераментом "Актер Актерычей", как они. Вспомним чеховского Блистанова из рассказа "Сапоги" в поистине блистательном исполнении Игоря Ильинского.

От всех этих ядов есть единственное, но универсальное противоядие идейность. Когда актер любит не себя, а свое искусство, когда он сознает высокую ответственность своей миссии, когда он служит обществу не только как лицедей, но и как передовой гражданин своей страны, к нему не пристают никакие профессиональные болезни.

Ярчайшее доказательство тому - Михаил Федорович Астангов.

Существует такой шуточный афоризм: "Очень хороший актер не похож на актера, средний - похож на актера вообще, а плохой - на актера своего театра". Эта шутка казалась мне не лишенной правдоподобия, пока я не познакомился с Астанговым.

Астангов был превосходным актером и при этом очень похож на актера. Он был артистичен и не скрывал этого. В его запоминающейся внешности, в том, как он носил костюм, в

широком и пластичном жесте было нечто броское, декоративное. На него оборачивались. И это нисколько не мешало ему быть простым и сердечным. В его жизненной повадке было что-то от Сирано де Бержерака. Кстати сказать, Сирано он играл отлично и, вероятно, сыграл бы еще лучше, если б участвовал в постановке, а не вошел в готовый спектакль. Чтоб хорошо сыграть урода Сирано, актеру надо быть красивым. Правило это почти не знает исключений, лучшими Сирано на советской сцене были Н.М.Радин, И.Н.Берсенев... Не составлял исключения и Астангов. На мой взгляд, он был очень красив. Выше среднего роста, очень изящный; лицо резко очерченное, мужественное, большой лоб мыслителя, который не портила даже ранняя лысина. Самым впечатляющим в этом лице были глаза - пылкие, легко загорающиеся. Михаил Федорович это знал и умел - чаще всего в шутку - метнуть в собеседника этакий дьявольский, ослепляющий, как магниевая вспышка, взгляд. Миллионам радиослушателей знаком голос Астангова - он звучит и поныне голос, насыщенный волей и страстью, его узнаешь мгновенно и безошибочно. Но, будучи богато одарен природой, Астангов никогда, даже в юности, не принадлежал к тем артистам, все искусство которых сводится к эксплуатации своих природных данных. Как истинный художник, он не боялся ставить перед собой задачи трудные, зачастую неблагодарные и, уж во всяком случае, не обещавшие легкого успеха. Обладая всеми необходимыми данными, чтобы играть героев, Астангов охотно брался за характерные роли, переиграл много "злодеев" и в этих злодейских ролях был по-своему обаятелен. Свои природные данные Михаил Федорович считал долгом беречь и развивать. Аскетом он не был и при случае умел кутнуть, но на репетиции являлся всегда свежим, собранным, гладко выбритым, готовым репетировать в полную силу. В шестьдесят лет его фигура была так же стройна и голос так же гибок, как в тридцать. Играя старого Маттиаса Клаузена в пьесе Гауптмана "Перед заходом солнца", он заставлял зрителей верить, что этот седой человек еще способен пылко любить и вызывать любовь. А это удается далеко не всегда и не всем.

Астангова любили за прямоту и верность в дружбе, за щедрость и великодушие. А те, кто не любил, вынуждены были уважать. И пожалуй, именно на примере Астангова я убедился, что длительное пребывание "в предлагаемых обстоятельствах" отнюдь не всегда имеет растлевающее влияние и что, наоборот, высокие литературные образцы в свою очередь формируют душу актера и обязывают подтягиваться до их уровня. Актер Геннадий Несчастливцев из "Леса" Островского не только "говорил, как

Шиллер", он и поступил с великодушием шиллеровского героя. Не нужно понимать меня слишком буквально, но в Михаиле Федоровиче было что-то и от Геннадия Демьяновича. Конечно, ни старомодности, ни провинциальности в нем не было, но горд он был, с "антрепренерами" ссорился и не раз перекочевывал - правда, не из Керчи в Вологду, а из одного московского театра в другой. А главное, жила в нем непритворная рыцарственность, он был вспыльчив и лишен злопамятства, он действительно "говорил, как Шиллер, а не как подьячий", и грустно, что за всю свою жизнь он так и не сыграл ни одной шиллеровской роли. Не сыграл он и Несчастливцева. О сыгранных Астанговым ролях полнее и лучше меня расскажут театроведы, мне же хочется назвать несколько ролей, которые он не сыграл, хотя был создан для них. Михаил Федорович всю жизнь мечтал о шекспировских ролях, а сыграл мало - Ромео, в годы, когда уже созрел для Гамлета, а Гамлета на шестом десятке. Не сыграл он ни Цезаря, ни Макбета, ни Лира, а Ричарда - только на концертной эстраде. Понимал Шиллера - и не сыграл ни маркиза Позу, ни Франца Моора. Любил Достоевского - и не сыграл ни Раскольникова, ни Митеньки Карамазова. Зато в молодой советской драматургии переиграл множество ролей, и среди них были такие блистательные удачи, как Гай в "Моем друге" Н.Погодина, Павел Греков в одноименной пьесе Б.Войтехова и Л.Ленча и Федор Таланов в леоновском "Нашествии".

Впервые я увидел Астангова в комедии Нотари "Три вора", шедшей в конце двадцатых годов на сцене Московского театра имени Комиссаржевской. Пьесу эту теперь мало кто помнит, больше известен фильм "Процесс о трех миллионах", поставленный Я.А.Протазановым. Трех воров в фильме - банкира, светского авантюриста и бродяжку - играли выдающиеся актеры М.М.Климов, А.П.Кторов и И.В.Ильинский. Астангов играл кторовскую роль и, насколько я могу помнить, играл совсем иначе. У Кторова Каскарилья был вор-аристократ в традициях французского полицейского романа XIX века; у Астангова - вполне современный гангстер. В сцене с женой банкира главным оружием кторовского вора был светский шарм, астанговского - гипнотизирующая злая воля. Эта сцена была как бы эскизом к знаменитой сцене Глостера и леди Анны из шекспировского "Ричарда III", которую Михаил Федорович в течение многих лет исполнял в концертах. Сцена эта одна из труднейших в мировом репертуаре. Шекспир ставит перед актером задачи почти неосуществимые. За четверть часа Глостер должен уговорить сильную, гордую женщину, идущую за гробом убитого свекра, полюбить его - урода, убийцу, виновника всех ее несчастий.

Однако сценическое время по сравнению с астрономическим отличается большей емкостью, а талант артиста заставляет верить в необычайное. Большим актерам - Южину, Качалову - это удавалось. Удавалось это и Астангову. У него было все необходимое, чтобы выиграть этот головокружительный поединок: яркая индивидуальность, мастерство и сценический темперамент, та щедрая самоотдача, та временами безрассудная трата душевных сил, без которой нет трагического актера. Конечно, в спектакле Театра имени Комиссаржевской все эти черты астанговского дарования были еще в зародыше, однако же прошли десятилетия, забылись и пьесы, виденные в этом театре, и актеры, игравшие рядом с Астанговым, даже дом, в котором помещался театр (где-то на Тверской, неподалеку от нынешнего Центрального телеграфа), а Астангов запомнился навсегда.

После Каскарильи я видел Астангова во многих ролях, многие из них он играл превосходно, но я хочу рассказать здесь лишь об одной из его ролей той, в которой он стал для меня и для многих людей моего поколения подлинным властителем дум. Это была роль Григория Гая в пьесе Н.Погодина "Мой друг". Пьеса шла во многих городах Советского Союза и имела успех, но успеха, равного успеху постановки Алексея Попова в Московском театре Революции и успеху Астангова в центральной роли, не было ни в то время, ни в последующие годы.

Напомню, кто такой Гай. Григорий Гай - крупный хозяйственник, начальник большой стройки, один из тех командиров промышленности, которые выдвинулись в годы первых пятилеток. От множества волевых руководителей и образцовых начальников, разгуливавших по театральным подмосткам, погодинский Гай выгодно отличался тем, что он был не эталоном "положительного героя", а живым человеком - пылким, ищущим, ошибающимся, веселым, страдающим, страстно ненавидящим ханжество и карьеризм и столь же страстно влюбленным в свою трудную и увлекательную профессию. Астангов внес в исполнение этой роли присущую ему романтическую ноту - он был суров и нежен, опасен в гневе и неотразим в своей увлеченности. И мы - молодые современники Гая - не только горячо аплодировали ему из зрительного зала, мы уносили его образ с собой, мы шевелили губами, повторяя его саркастические реплики в диалоге с ханжой Эллой Пеппер, и восторженно хихикали, вспоминая, как Гай наклоняется к уху своего заместителя Белковского, чтобы сказать по секрету, что он, Гай, думает по поводу его очередного предательства. Мы были влюблены в Гая, как был влюблен в него Максим, заросший бородой, не знающий минуты отдыха юный помощник Гая, тот

самый Максим, которого Гай нещадно гонял и эксплуатировал и которому в финале пьесы он говорит: "Знаешь ли ты, чего ты хочешь, Максим? Я тебе скажу, чего ты хочешь..." И мы повторяли эти слова так, как будто они были обращены к каждому из нас, и мы действительно чувствовали, что хотим того же, что Гай и Максим.

А сцену Гая с Руководящим лицом я знал почти наизусть. В этой сцене у Астангова был равной силы партнер - М.М.Штраух. Штраух не стремился к портретному сходству с кем-либо из выдающихся государственных деятелей того времени, но ему удалось создать чрезвычайно убедительный образ большевика ленинской школы, образ обобщенный и в то же время достоверный до мелочей. В этой сцене Погодину, А.Попову, Астангову и Штрауху выпало счастье выразить средствами театрального искусства дух времени, мысли и чувства множества людей, живших и работавших в годы социалистической реконструкции нашей промышленности.

С властителем дум всегда хочется познакомиться. И мы познакомились в полутемном фойе московского Дома актера, во время какого-то очередного мероприятия. Услышав мою фамилию, Астангов ласково попугал меня своими дьявольскими глазищами, затем дружески протянул обе руки, и с тех пор у нас установились добрые отношения. Сблизились мы много позже, уже после войны, в работе над спектаклем. Михаил Федорович играл в моей пьесе "Кандидат партии" роль секретаря заводского парткома Плотовщикова, играл хорошо, несмотря на то, что пьеса в целом, а образ Плотовщикова в особенности были к тому времени основательно изувечены, причем моими собственными руками. О печальной судьбе моей последней пьесы, может быть, не стоило и рассказывать, но без этого не воссоздать той тревожной атмосферы, в которой проходили репетиции вахтанговцев и протекала наша совместная работа.

На долю "Кандидата партии" досталось немало испытаний. Опубликованная в 1950 году в "Новом мире" пьеса была принята к постановке Художественным театром и поставлена многими театрами периферии. Был успех, публика ходила, газеты хвалили. Затем, как гром среди ясного неба, статья в центральной газете - и картина резко меняется, театры приостанавливают спектакли и репетиции, директора шлют тревожные телеграммы.

Статья застала меня в больнице. Я написал письмо А.А.Фадееву, занимавшему в то время пост генерального секретаря Союза писателей. Фадеев откликнулся очень быстро. Через несколько дней он приехал ко мне с машинописным экземпляром "Кандидата", носившим следы самой тщательной

редакторской работы. Оказалось, что у Фадеева имеется продуманный план переработки пьесы, этот план, состоявший примерно из десяти пунктов, он тут же изложил, добавив, что если я, не теряя драгоценного времени, выполню все эти пункты, то он берет на себя добиться через соответствующие инстанции не только прекращения проработки, но и полной реабилитации пьесы. При этом он очень явственно дал мне понять, что если я буду требовать у него по каждому пункту объяснений и взывать к художественной логике, то это только затянет наш разговор и поставит нас обоих в тяжелое положение. Думать надо не о пьесе, а о своем здоровье.

У людей короткая память, и сейчас очень легко осудить не только меня основания для этого есть, - но и А.А.Фадеева. Я же до сих пор рассматриваю приезд Фадеева как дружеский поступок.

Короче говоря, я переделал пьесу. Наибольшим разрушениям подверглась роль Плотовщикова. Это и понятно - одним из основных обвинений, выдвинутых против меня, было обвинение в искажении образа партийного руководителя.

Фадеев сдержал слово. Новый вариант пьесы получил права гражданства и после многих мытарств, о которых не хочется вспоминать, был включен в репертуар Театра имени Вахтангова. Ставил пьесу один из основателей театра, Борис Евгеньевич Захава, вложивший в работу над спектаклем не только свое мастерство режиссера, но и страстную убежденность коммуниста. Он объединил вокруг себя на редкость сильный актерский состав.

Поначалу Астангову предназначалась другая роль, но Михаил Федорович, прочитав оба варианта пьесы, заявил, что хочет играть только Плотовщикова.

- Роль, конечно, подпорчена, - сказал он мне. - И очень может быть, что я сломаю на ней шею. Но именно это меня и увлекает. Я хочу попытаться сказать то, что из текста ушло. Иногда это нам, актерам, удается. Но для этого мне нужна ваша помощь. Можете не объяснять мне, почему вы кастрировали эпизод, где Плотовщиков, не разобравшись, обрушивается на героя с несправедливым обвинением. Расскажите мне лучше, что вас толкнуло написать эту сцену. Мне почему-то чудится здесь нечто автобиографическое. Не угадал?

Астангов угадал. В дни моей юности я действительно пережил тяжкое потрясение. На заседании бюро ячейки, где рассматривалось мое заявление о приеме в комсомол, неожиданно выступил с резким отводом наш партприкрепленный, участник гражданской войны, человек уважаемый. Все были ошеломлены. Члены бюро, хорошо меня знавшие, не согласились с его предложением "отказать в приеме", но вынуждены были

отложить рассмотрение вопроса. Нетрудно представить себе мое состояние. К счастью, мне удалось доказать, что отвод был следствием оговора и недоразумения, и на следующем заседании бюро я был единогласно принят. Мой обвинитель мужественно признал свою ошибку, что нисколько не умалило его престижа, и голосовал со всеми.

В процессе работы над "Кандидатом" я вспомнил не только внешнюю сторону событий, но и нечто более существенное и в свое время мною не до конца осознанное: самым драматичным для меня было то, что мне очень нравился наш партприкрепленный. Даже тогда, когда он обрушился на меня с чудовищными обвинениями, я ни на минуту не усомнился, что передо мною настоящий коммунист. Конечно, я был удивлен, растерян, зол, обижен, потрясен несправедливостью. Но врага я в нем не ощущал. Он ошибался, но в нем говорила настоящая революционная страсть. Он метал свои молнии не по адресу, но с высоты, которая увлекала. Он был великолепен. А когда, оставшись в меньшинстве, он чуть не заплакал с досады, во мне, несмотря ни на что, шевельнулось сочувствие к этому сильному и пылкому человеку.

В сцене, о которой говорил Астангов, ситуация была несколько иная, но суть та же: большевик Плотовщиков даже в момент несправедливой вспышки остается большевиком, он не прав в данном частном случае, и от этого еще нагляднее его правота в исходных критериях, в самом понимании жизни. По моим расчетам, в этой сцене зрители должны были и возмущаться и любоваться Плотовщиковым. Виденные мною спектакли, в особенности ярославский, с С.Д.Ромодановым в роли Плотовщикова, убедили меня, что это возможно. И я отдавал себе полный отчет в том, что приглаженный и лишенный "черт ущербности" Плотовщиков будет вызывать меньше возражений, но зато и меньше симпатий и доверия.

Выслушав мою исповедь, Михаил Федорович задумался.

- Очень хорошо, что вы мне все это рассказали. Возможно, здесь и лежит ключ...

Работа над ролью проходила у Астангова мучительно. Мне казалось, что Михаил Федорович уделяет слишком много внимания поискам внешней характерности, и мы часто спорили. Мне не нравились некоторые его придумки, единственной целью которых было "уйти от себя", изменить свою фактуру. И наоборот, я приходил в восторг на тех репетициях, где Астангов, позабыв про "характерность", давал волю своему темпераменту.

Наконец репетиции перешли на сцену. Первые же прогоны показали, что произведенные мною исправления не прошли

безнаказанно. Приходилось вновь латать и штопать. Моя истерзанная пьеса, подобно старой шинели Акакия Акакиевича, расползалась под иглой. Не было недостатка в людях, проявлявших бдительность по должности, и в добровольных советчиках. Каждый хотел что-нибудь переделать. Оглядываясь назад, я не могу не подивиться и не порадоваться мужеству, с которым держался возглавляемый Б.Е.Захавой коллектив. Но в конце концов начали сдавать нервы и у нас.

На одной из прогонных репетиций мы с Астанговым грубо повздорили. Задерганный противоречивыми требованиями и бесконечными вариантами, Михаил Федорович репетировал вяло. И вдруг взорвался. Как всегда бывает в таких случаях, повод для взрыва был ничтожный. Астангов кричал, что ему надоело репетировать, что это не роль, а ошметки, и он требует, чтоб ему дали окончательный текст и объяснили, чего от него хотят, иначе он пошлет все к чертовой матери и т.д. и т.п. У меня нервы были тоже на пределе, и я, в свою очередь, ответил грубостью - что-то насчет премьерских замашек... Не помню, на чем кончилась репетиция. Помню, что как только моя ярость утихла, я расстроился. В ту пору люди часто каялись, но редко извинялись, и я был убежден, что наши отношения с Астанговым непоправимо испорчены. Конечно, здороваться мы будем, но больше ни слова он от меня не услышит, а все деловое - только через режиссера.

Однако случаю угодно было столкнуть нас еще до следующей репетиции. Перед уходом из театра я заглянул в помещение дирекции и увидел там почти всех участников репетиции, в том числе и Астангова. Он стоял спиной ко мне. Услышав, как кто-то окликнул меня по имени, Михаил Федорович резко повернулся. Глаза его вспыхнули, и он с подкупающей сердечностью протянул мне обе руки.

- Послушайте, нам с вами никак нельзя ссориться.

Естественность, с какой Астангов взял на себя инициативу примирения, меня покорила. Именно эта пустяковая размолвка закрепила нашу дружбу, и впоследствии я много раз имел возможность убедиться, каким верным другом был Михаил Федорович, никогда не изменявший ни своим товарищам, ни своим убеждениям.

На мой взгляд, Астангов, как и большинство занятых в спектакле актеров, играл очень хорошо, и если спектакль все же не удержался надолго в репертуаре вахтанговцев, то виной тут не режиссура и не игра актеров, а сплетение множества различных обстоятельств и более всего произведенная мною "пластическая операция". Меня всегда трогало, что, даже увлеченный новыми работами, Михаил Федорович продолжал любить своего

Плотовщикова, как мать любит болезненного, стоившего многих забот и тревог ребенка; он играл его на концертной эстраде и на своих творческих вечерах. На сохранившемся у меня пригласительном билете на юбилей Михаила Федоровича в Доме актера воспроизведены только две фотографии Астангова в гриме. Одна - в Маттиасе Клаузене - роли, сыгранной не одну сотню раз и принадлежащей к числу общепризнанных удач. Другая - в роли Плотовщикова. Я всматриваюсь в это прячущее под суровой сдержанностью неугасший пламень немолодое мужественное лицо и думаю: напрасно Михаил Федорович так беспокоился по поводу своего внешнего вида, большевиком на сцене делает не привычный типаж, а тот заряд революционной страсти, который четверть века назад покорил нас в сыгранном Астанговым Гае.

Для Астангова не существовало противоречия между верностью друзьям и верностью своим убеждениям. Он не умел дружить беспринципно. Полнее всего это великолепное качество проявилось во время конфликта между Б.Е.Захавой и тогдашним руководством театра, конфликта, на время расколовшего коллектив. С тех пор прошло много лет, и нет нужды возвращаться к существу спора, достаточно сказать, что конфликт был не личный, а творческий, спор шел о линии театра. В этом споре Астангов занимал твердую позицию и не изменил ей, даже оставшись в меньшинстве. Но при этом я никогда не замечал в нем ни азарта, ни озлобления, даже о тех, кто, по его мнению, вел себя недостаточно принципиально, он говорил с юмором, почти сочувственно. Он хорошо понимал, что огромная популярность и высокое звание если и не делают его полностью неуязвимым, то, во всяком случае, надежно защищают от превратностей судьбы, которые для актера меньшего масштаба могли бы оказаться роковыми. Поэтому он искренне не считал себя героем, а инакомыслящих и колеблющихся ничтожествами. И меня всегда восхищало это неожиданное на первый взгляд соединение в одном человеке вспыльчивости и терпимости, восторженности и сарказма, способности самозабвенно увлекаться и умения трезво анализировать - словом, тех контрастов характера, которые всегда сопутствуют таланту. Только посредственность однозначна.

В последние годы мы с Михаилом Федоровичем виделись не часто, но зато не было и встреч незначащих, проходных. Каждая из них мне чем-то запомнилась - то яростным спором, то подкупающей откровенностью, то непринужденным весельем. Расскажу о двух последних.

Первая из них произошла летом шестьдесят четвертого года в

Ленинграде. Я жил тогда на крейсере "Аврора" и, узнав из расклеенных по городу афиш о приезде вахтанговцев, подумал, что Михаилу Федоровичу, вероятно, будет интересно побывать на историческом корабле и осмотреть музей. Я позвонил в "Европейскую" и пригласил Астангова и его жену Аллу Владимировну навестить меня на "Авроре". Мое приглашение оказалось как нельзя более кстати. Михаил Федорович даже разволновался:

- Послушайте, а что, если я с собой приведу еще кое-кого из наших? Марью Давыдовну, Николая Николаевича?..

- Ну конечно, будем только рады...

Астангов не заставил себя ждать. Вместе с ним приехали Алла Владимировна, М.Д.Синельникова и Н.Н.Бубнов. Я познакомил их с начальником музея Б.В.Бурковским. Лучшего экскурсовода, чем Борис Васильевич, нельзя было и желать, но, зная способность Бурковского самозабвенно увлекаться любимой темой, я на всякий случай шепнул ему, что мои гости - люди занятые, и попросил уложиться минут в двадцать - двадцать пять, с тем чтоб осталось время посидеть у меня в каюте, где к тому времени будет приготовлено скромное угощение.

Прошел час, и я решил отправиться на поиски моих пропавших гостей. Стальная дверь музея оказалась задраенной. Я обошел всю верхнюю палубу и не обнаружил ни Бурковского, ни вахтанговцев. Тогда я вспомнил, что помимо главного входа существует еще запасный, и, проникнув в музей с тыла, услышал громкий взволнованный голос.

"Так и есть, - подумал я, - Борис опять увлекся...".

Однако, прислушавшись, я понял, что ошибся. Это был голос Астангова.

Войдя в главный зал, я застал всю группу перед одной из самых примечательных реликвий музея - портретом капитана 1-го ранга Е.Р.Егорьева, командовавшего "Авророй" в 1905 году и убитого в Цусимском сражении. Рама, в которую заключен портрет, сделана из пробитого снарядом листа корабельной брони и обгорелых палубных досок. Портрет был подарен матросами семье покойного командира и передан музею сыном Е.Р.Егорьева советским адмиралом В.Е.Егорьевым. Судя по сохранившимся материалам, Е.Р.Егорьев принадлежал к числу немногих прогрессивно настроенных офицеров царского флота и был любим командой. Есть основания предполагать, что он был одним из прототипов созданного Б.А.Лавреневым образа командира крейсера "Заря" капитана 1-го ранга Берсенева в широко известной пьесе "Разлом". Роль Берсенева в Вахтанговском театре играл Б.В.Щукин, а впоследствии

Н.Н.Бубнов, и я сразу понял, что взволновало Астангова. Когда я подошел ближе, он продолжал говорить и поразил меня отличным знанием русской революционной истории. Уже потом я сообразил, что удивляться было нечему: к каждой из своих ролей Астангов готовился самым тщательным образом, а ведь он играл в своей жизни и Гапона и Керенского. Да и Пастухова в "Необыкновенном лете" К.А.Федина он не сумел бы сыграть с такой психологической точностью, если б работа над ролью не была для него одновременно постижением революционной эпохи.

В том же состоянии радостного возбуждения Астангов вышел на верхнюю палубу, долго стоял на баке у носового орудия, любуясь Невой и о чем-то раздумывая, затем, перейдя на ют, не торопясь прочитал приклепанную к броне кормовой пушки мемориальную доску с подписанным М.И.Калининым постановлением ЦИК СССР о награждении крейсера орденом Красного Знамени.

- "Президиум ЦИК СССР с искренним восхищением..." - проскандировал он, оглядываясь на нас. - Вот умели же люди находить настоящие слова...

В каюте разговор продолжался. Говорили обо всем понемногу, перескакивая с темы на тему. Михаил Федорович поначалу принимал в разговоре активное участие, потом притих. Какое-то время он внимательно, хотя и ненавязчиво, приглядывался к Бурковскому, а затем, воспользовавшись паузой, положил ему руку на плечо:

- Послушайте, я вас очень прошу, расскажите нам о себе.

Сказано это было с тем же неотразимым дружелюбием, с каким он сказал мне когда-то: "Послушайте, нам с вами никак нельзя ссориться..."

Зная чрезвычайную сдержанность Бориса Васильевича в разговорах с малознакомыми людьми, я был почти уверен: откажется. Но в глазах Астангова светился такой уважительный и чистый человеческий интерес, такая непритворная сердечность, что Бурковский дрогнул. Нет смысла конспективно пересказывать его захватывающую исповедь, эту повесть о несгибаемой воле и неугасимой вере коммуниста. Все были взволнованы. Астангов не отрывал глаз от Бурковского. А я - от Астангова. На его выразительном лице попеременно выражались все чувства: боль, гнев, изумление, сочувствие и - чем дальше, тем больше - восхищение. Наконец он не выдержал и вскочил:

- Борис Васильевич! Можно мне вас обнять?

Они обнялись, а когда рассказ был закончен, Астангов заметался по каюте:

- Послушайте, так нельзя... Неужели мы все сейчас встанем и

разойдемся в разные стороны? Нет, я приглашаю всех обедать в "Европу". Борис Васильевич, Александр Александрович?..

До сих пор жалею, что не мог принять приглашения Михаила Федоровича: в тот день я улетал в Москву. На углу Невского, возле "Европейской", мы расстались. А через месяц мне позвонил Бурковский:

- Я в Москве, у Михаила Федоровича. Ждем вас...

И опять, как назло, я не смог.

Последний раз я видел Астангова 19 апреля шестьдесят пятого года.

Накануне этого дня мне позвонил по телефону наш общий друг Л.Д.Снежницкий и сообщил, что Михаилу Федоровичу сделана срочная операция и он в тяжелом состоянии. Наутро я был в клинике. В дирекции сказали: Астангов лежит в одиннадцатой палате, но состояние его таково, что свидания наверняка не разрешат.

Я и не стал просить разрешения. В этой клинике я знал все ходы и выходы. Оставалось раздобыть халат.

Когда я вошел в хорошо знакомую мне палату, Астангов был не один. Его брила парикмахерша - и тоже знакомая. Несмотря на покрывавшую щеки Астангова мыльную пену, я узнал его мгновенно и по тому, как вспыхнули его глаза, понял, что и он меня узнал. Улыбнуться он не мог - мешали вставленные в ноздри и приклеенные к щекам полосками липкого пластыря резиновые трубки, и он ласково просигналил мне своими удивительными глазами: хорошо, что пришли; подождите, я уже почти готов...

Несколько минут я сидел у окна, листая старый журнал и украдкой поглядывая на белую послеоперационную койку, никелированный штатив и подвешенные к нему склянки с физиологическим раствором. Назначение этих склянок я хорошо изучил на собственном опыте. Наконец парикмахерша ушла, и я пересел поближе к койке. С минуту мы разглядывали друг друга. Астангов смотрел испытующе: вероятно, хотел угадать по моему лицу, какое впечатление он производит на свежего человека. А я изо всех сил старался подавить волнение. Впрочем, если не считать болезненной желтизны, я не заметил в лице Михаила Федоровича разительных перемен: свежевыбритый, с ясным, смелым взглядом, он не выглядел умирающим.

Дольше молчать было невозможно, и я заговорил первым. Интуитивно я понял, что расспрашивать о самочувствии - бессмыслица. И я заговорил о себе. О том, какое удивительное совпадение, что нас обоих оперировал один и тот же замечательный хирург, что Михаил Федорович лежит в той самой

палате, где лежал я, на такой же, а может быть, даже на той самой койке. О том, как мне знакомо все, что в данный момент отравляет жизнь Михаилу Федоровичу, - и боли в животе, и мучительная жажда, и проклятые трубки, и инфильтраты, и капание физиологического раствора. Я рассказывал о своих соседях по одиннадцатой палате и расспрашивал про знакомых медсестер. Михаил Федорович оживился, стал подавать реплики, голос его окреп, и я вдруг понял, что моя болтовня не так уж бестактна - за ней стоял неосознанный мною вначале, но вполне уловимый для собеседника подтекст: видите, я прошел через все это, и вот я жив и говорю с вами.

Затем был врачебный обход. Знакомые врачи удивленно покосились на меня, но из палаты не выгнали. На вопросы врачей Михаил Федорович отвечал удивительно спокойно, и я поймал себя на мысли, что он совсем не похож на больного, а, скорее, на космонавта, проходящего какие-то специальные медицинские испытания. После ухода врачей мы разговаривали еще около получаса. Я рассказывал ему - с чужих слов, конечно, - о недавних событиях в Вахтанговском театре. Астангов слушал с интересом и даже посмеивался. Затем говорили о Шекспире. Я знал, что Михаил Федорович в содружестве с Л.Д.Снежницким и М.А.Ульяновым приступил к постановке "Ричарда III", и мы разговаривали об этой будущей постановке так, как будто не могло быть ни малейшего сомнения в том, что она состоится, - если не в назначенный срок, то несколько позже. Кто тут кого обманывал - трудно сказать. Может быть, никто никого. Я обещал прийти на следующий день, и в этот момент, вероятно, мы оба верили, что встреча состоится.

Наутро Астангова не стало.

Астангов оставил после себя немалое творческое наследие - фильмы, магнитофонные записи... Но не меньшую ценность для будущих поколений представляет его человеческий образ - неумирающая память о рыцаре советского театра, артисте, который и в жизни был похож на свои самые благородные и совершенные сценические создания.

1966

ДРАМАТУРГ ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ

Еще до знакомства с Евгением Львовичем я читал и видел на сцене пьесы драматурга Е.Шварца. Но полностью оценил их я не сразу. Впрочем, главные пьесы еще не были в то время написаны. Не было ни "Дракона", ни "Обыкновенного чуда".

Особенность Шварца в том, что он не поддается ведомственной классификации. Ни в какие рамки, списки и обоймы он не укладывается. Ни по поколению, ни по жанру, ни

по рангу.

Когда-то поколение драматургов, к которому принадлежал я, считалось средним. Шварц, будучи старше нас на добрый десяток лет, не смешивался с темп, кого мы считали стариками. Но и нашим он не был. Он был сам по себе. Да и к какой жанровой группе его можно было причислить? Детских драматургов? Его пьесы с одинаковым интересом смотрели и дети и взрослые. Комедиографов? При всем их блестящем остроумии что-то всегда мешало воспринимать их только как комедии. И наконец, уж совсем пустым кажется сегодня вопрос о месте Шварца в литературной иерархии. Премий он, помнится, не получал никогда, в президиумах сиживал редко, свой единственный орден он получил под конец жизни, но его слава не нуждалась в подпорках, и мы, его друзья, а среди нас были люди не в пример гуще увенчанные всякого рода лаврами, всегда знали, что Женя - очень большой писатель. Уместно вспомнить Хемингуэя, утверждавшего, что хорошие писатели не имеют рангов. Их можно называть в любом порядке, от этого ничего не меняется.

Я думаю, что особое положение Шварца заключается в том, что он единственный настоящий современный сказочник. Единственный в советской драматургии, а может быть, и в советской литературе.

Говоря "настоящий" и "современный", я отдаю себе отчет в том, что на сценах наших театров часто ставились сказочные пьесы советских авторов, иногда очень хорошие. Например, сказки С.Я.Маршака. Казалась очень современной сказка Вадима Коростылева "Золотое сердце", шедшая в свое время на сцене Центрального детского театра. Но ни Маршак, ни Коростылев не сказочники, а современность пьесы Коростылева была не столько в существе, сколько в незамысловатых, почти "капустнических" аллюзиях, в аллегорических персонажах вроде феи по имени Сойдетитак. Но аллюзии преходящи, а аллегории не обладают властью символов.

Настоящим сказочником быть трудно. Их и в мировой-то литературе раз-два, и обчелся. Обычно сказку творит народ, это одна из разновидностей народного эпоса и мифотворчества; прежде чем отлиться в законченную форму, она многократно обкатывается и шлифуется в устах безыменных рассказчиков. Чтобы написать свою оригинальную сказку, нужно обладать образным миром поэта, чуткостью к народной жизни и мудростью философа. Все это у Шварца было. Он не был сказителем, он был интеллигент. Но Ганс Христиан Андерсен тоже был интеллигент. Вспомним Чехова. Он говорил: "Все мы народ, и лучшее из того, что мы делаем, есть дело народное".

Не важно, что некоторые сюжеты Шварца навеяны сказочными мотивами Андерсена. Такой Тени, такого голого короля у Андерсена не было. Сам Андерсен не скрывал, что он зачастую пересоздавал заново чужие сюжеты. Для Шварца эти сюжеты были только отправной точкой. И современность его пьес не в сиюминутных ассоциациях, а в гуманистическом пафосе, в их способности вызывать чувства и мысли, необходимые сегодня всем людям, и особенно людям завтрашнего дня, то есть детям.

Мастерство Шварца я вижу не только в виртуозном владении словом, но и в поразительном чувстве сказочной логики. Такая логика существует, и дети разбираются в ней даже лучше взрослых. У фантастики и реализма много общих законов, и любой дошкольник безошибочно знает, во что по законам жанра можно безусловно верить, а чего никак не может быть.

С наибольшей силой глубина и самостоятельность сказочной стихии Шварца проявилась, на мой взгляд, в "Драконе". С него и началось наше знакомство.

Пьесу "Дракон" я получил в рукописи от нашей общей приятельницы С.Т.Дуниной, работавшей тогда в репертуарном отделе Всесоюзного Комитета по делам искусств. Война еще не закончилась. Я прилетел в Москву из блокадного Ленинграда по вызову МХАТ, зашел в Комитет и там встретил Шварца, привезшего из Сталинабада своего "Дракона". Как известно, вскоре после выхода в свет "Дракон" был раскритикован в печати как вредная сказка и реабилитирован только в конце пятидесятых годов. Софья Тихоновна страстно боролась за "Дракона". В "Драконе", если его перечитать сегодня, поражает зоркость, с какой драматург рассматривает сущность всякой тирании. Недостаточно повергнуть дракона, говорит сказочник, надо еще выкорчевать посеянные им отравленные зубы, рабью психику людей, годами приносивших в жертву дракону не только прекрасных девушек, но и свое человеческое достоинство. В годы борьбы с фашизмом и его последствиями сказка Шварца была острым оружием, но им не воспользовались.

У Дуниной мы и познакомились. Евгений Львович был учтив, чуточку чопорен, улыбался мало. Чем-то он напоминал мне М.М.Зощенко и В.В.Шкваркина, и вскоре я понял чем: сатирики редко бывают весельчаками и свойскими парнями, профессия у них трудная, и о людях они знают много такого, что заставляет их, хотя бы на первых порах, держаться настороже. Потом оказалось, что у нас много общих друзей, кое-какие общие недруги (это тоже сближает), и постепенно Шварц открылся мне таким, каким его знали близкие, прячущим за светскостью и иронией доброту, вспыльчивость и прелестное озорство.

Как-то в один из моих послевоенных приездов в Ленинград, в будний весенний день поехала погулять на взморье небольшая компания: Евгений Львович, Т.М.Вечеслова, И.М.Меттер с женой, артисткой балета К.М.Златковской, я, моя жена и ныне покойный Леонид Антонович Малюгин. Настроение у всех было прекрасное. Леня только что получил премию за свою пьесу "Старые друзья", и мы - его старые друзья - искренне радовались успеху товарища. Было еще очень прохладно. Погуляли по безлюдному берегу, вспомнили пушкинское "На берегу пустынных волн", затем отыскали какой-то еще не развернувшийся в полную силу, но уже открывшийся летний павильон-ресторан, выбрали в совершенно пустом зале столик подальше от входной двери и поближе к теплой кухне, заказали то немногое, что нам могли предложить, и с удовольствием выпили по первой рюмке. Евгений Львович был в то время уже серьезно болен, я и раньше замечал, что у него слегка дрожат руки, дрожь эта была сердечного происхождения и ничуть не свидетельствовала об алкоголизме, но Шварц ее все-таки стеснялся, в особенности его смущало то, что после первой рюмки дрожь прекращалась. Дрожь прекратилась, и Евгений Львович сразу возглавил стол, не столько по праву старшего, сколько благодаря присущей ему магии общения и завораживающей фантазии. Не помню уже что послужило случайным толчком к начавшейся игре, но вскоре изящный питерский интеллигент, каким всегда был Евгений Львович, превратился в пожилого, ожиревшего, но еще вальяжного, тяжело-самоуверенного дельца-хозяйственника, всесильного главу какой-то таинственной мафии, состоящей из нечистоплотных торгашей и снабженцев, этакого "нужного человека", для которого пара пустяков достать любую дефицитную вещь или билеты на модную премьеру. Сначала мы выслушали его безапелляционные суждения о пьесе Малюгина, и Леня восторженно хохотал, слушая этот поток самоуверенных пошлостей, нечто похожее ему уже приходилось слышать, поэтому блестящая пародия Шварца была ему слаще самых пышных комплиментов. Однако рецензией на "Старые друзья" игра не кончилась, Шварцу явно не хотелось так быстро расстаться с удачно найденным образом, и он стал обращаться к нам, как к своим сообщникам, умело подбрасывая строительный материал для создания маски, из И.М.Меттера он сделал нахрапистого ворюгу, из меня - застенчивого, а через четверть часа обслуживавшие нас официантки уже не сомневались, что имеют дело с кутящими после удачной махинации спекулянтами и их лихими подругами.

Но этого невинного розыгрыша Шварцу показалось мало. Как

истый сказочник, он стал вводить в наш застольный разговор самые смелые гиперболы, и те, кто нас слышал, а слушали нас теперь не только официантки, но все обитатели ресторанных кулис, включая повара, с замиранием сердца узнавали, что мафия наша всесильна, держит в руках милицию и любое начальство, имеет во многих городах соучастников, которые привозят для сбыта свои "левые" товары. Одним из таких приезжих был я, у меня в роскошном люксе "Астории" плавали в ванне привезенные с Каспия живые осетры, и я очень нервничал, за ними все не приходили, а я боялся доноса горничной, боялся и за самих осетров: им было тесно в ванне, и они страшно плескались. Шварц, покровительственно посмеиваясь, меня успокаивал. Войдя в свои роли, мы изображали компанию гораздо более подвыпившую, чем это было на самом деле, и наши слушатели уже не очень таились, они открыто толпились в дверях, подавали даже реплики, и можно было понять, что хотя они и сомневаются, но верят, восторгаются, возмущаются, ужасаются - и не в силах оторваться.

Но Евгению Львовичу и этого было мало. Осетры в ванне "Астории" - это было маловероятно, но все же реально, а Шварц уже летел на сказочных крыльях. Помаленьку, как через реостат, он прибавлял накал, из бытовой фигуры он превращался в сказочный персонаж вроде людоеда из "Тени", и чем фантастичнее было то, что он говорил, тем ярче и убедительнее становился образ. Постепенно до нашей аудитории стало доходить, что все происходящее игра, но разочарования это не вызвало, и, когда мы уходили, нас проводили аплодисментами. "Артисты!" - сказал кто-то нам вслед. Такова судьба драматурга. Все его счастливые находки приписываются актерам.

Сегодня уже трудно вспомнить и перечесть наши встречи. Не помню случая, чтоб я приехал в Ленинград или Шварц в Москву и мы не повидались. Встречались домами или у общих друзей. Другом он был надежным, но не сентиментальным, друзей любил, не закрывая глаза на их маленькие слабости, и при случае был не прочь съязвить. Он рассказывал про них небылицы, очень похожие на правду. Одну нашу общую приятельницу, женщину умную и образованную, но несколько капризную, он показывал так:

- Женя, который час?

- Половина третьего...

- Ах, я знаю!

Мастером такого рода небылиц был Юрий Павлович Герман, и они с Шварцем соревновались. Впрочем, манера у них была разная. Герман сочно живописал, Шварц тяготел к графике и

миниатюре.

В общении с Шварцем была одна необыкновенно важная и, как мне кажется, исчезающая в нашей среде черта. Дружбу он понимал не только как бытовое, но и как творческое соприкосновение. Он хотел, чтоб друзья читали и смотрели его пьесы, и сам был внимателен к тому, что пишут друзья. С ним было интересно советоваться, и он сам был чуток к мнению людей, которым доверял. Не только чуток, но и чувствителен. Откровенно высказанным критическим замечанием его можно было огорчить. Обидеть - никогда. Хитрить с ним не удавалось никому, проницательность у него была редкостная.

Для меня было большой радостью, когда в один из своих приездов Шварц сказал, что хочет прочитать мне полтора акта еще не законченной пьесы и посоветоваться насчет финала. Читал он днем в нашей квартире на Спиридоньевском, пьеса называлась "Медведь" и произвела на нас с женой сильнейшее впечатление. В этой пьесе не было ни одного знакомого сказочного мотива. В многих сказках волшебники превращали людей в животных, но только Шварц додумался превратить зверя в человека, что с точки зрения эволюционной теории даже более правдоподобно. У Евгения Львовича не получался третий акт, и он придирчиво расспрашивал нас о прочитанном, ему нужны были не комплименты, а непосредственная реакция. Неудивительно, что я почувствовал себя вовлеченным в судьбу "Обыкновенного чуда" (такое название получила последняя редакция пьесы), видел пьесу дважды - в Москве и в Ленинграде, - а о московском спектакле написал рецензию в журнале "Театр". С той читки прошло лет восемь, и я с полным убеждением мог написать Евгению Львовичу, что пьеса ни в чем не устарела, не потеряла жизненности, скорее, даже наоборот... И что публика не премьерная, а рядовая, кассовая прекрасно понимает и принимает пьесу. Шварца это обрадовало. "Я ведь приготовил целое объяснение, - писал он мне в ответ, - там я умоляю не искать в сказке скрытого смысла, ибо рассказывается она не для того, чтоб скрыть, а для того, чтоб открыть то, что ты думаешь. Пишу все это потому, что жду, что меня вот-вот кто-нибудь потянет к ответу, хотя как будто и не за что".

У Шварца была трудная судьба. Есть писатели, в том числе даровитые, которые, уходя из жизни, как бы забирают с собой все ими созданное. Оно становится достоянием историков литературы. С Шварцем не так. Он не создал школы - это и невозможно, но творческое наследие его живет, оно завоевывает новые рубежи, и его не приходится искусственно оживлять к юбилейным датам. Оно живет само по себе. Так, как жил он сам.

1979